

Testimonio antes y después del alba

Prof. Dr. Stéphanie Panichelli-Batalla
Aston University, Birmingham, UK
s.panichelli@aston.ac.uk

Resumen: La novela-testimonio ha sido desde siempre un género literario híbrido y difícil de definir. En este trabajo, empezaré destacando los rasgos principales e imprescindibles de este tipo de novela y trataré a la vez el tema polémico de la aceptación o no de la ficción en el mismo. En la segunda parte del estudio, me detendré en el análisis de la primera novela del escritor cubano Reinaldo Arenas *Celestino antes del alba* dentro de un contexto testimonial y aclararé cuál es su lugar dentro del género testimonio.

Palabras Claves: Cuba, género testimonio, ficción, opresión, testigo.

Abstract: The documentary novel has always been considered as a hybrid literary genre difficult to define. The first part of this article will emphasize its main and essential characteristics and, at the same time, address the polemic topic of the acceptance or not of the fiction in it. The second part of the study is an analysis of the first novel of the Cuban writer Reinaldo Arenas, *Singing from the well*, within the context of the documentary novel.

Keywords: Cuba, documentary novel, fiction, oppression, witness.

El género testimonio

Una de las grandes polémicas que ha generado la pentagonía¹ del escritor Reinaldo Arenas es determinar a qué género pertenece. Mientras que la mayoría de los investigadores la consideran una mera obra de ficción, otros la clasifican dentro del género testimonial.

Las claves para comprender esta adhesión de la obra del escritor cubano al testimonio son varias. Por una parte, a través de estas cinco obras el lector tiene la oportunidad de ver evolucionar el mismo personaje principal pero con distintos nombres. Por otra parte, además de la historia cronológicamente lineal del protagonista, la pentagonía ofrece en realidad el testimonio de su autor, Reinaldo Arenas, quien, a través de sus personajes, describe la persecución que él mismo sufrió en su propio país por su condición de homosexual y por tener una postura crítica hacia el gobierno de Fidel Castro.

Asimismo el propio Arenas incluye su pentagonía dentro del género testimonial, como explica en el prólogo de la segunda edición de su primera novela, *Celestino antes del alba*²:

En todo este ciclo furioso, monumental y único, narrado por un *autor-testigo*, aunque el protagonista parece en cada obra, vuelve a renacer en la siguiente con distinto nombre pero con igual objetivo y rebeldía:

¹ Reinaldo Arenas llamó a esta pentalogía una 'pentagonía' por el hecho de que en estas cinco obras relata la agonía de sus personajes.

² En realidad, *Celestino antes del alba* no es la primera novela de Reinaldo Arenas ya que este había escrito tres libros en su adolescencia: *Adiós mundo cruel*, *Trágame tierra* y *¡Qué dura es la vida!* El manuscrito de esta última se puede consultar en la Firestone Library de Princeton University, NJ. *Celestino antes del alba* es, sin embargo, la primera novela publicada de Reinaldo Arenas.

cantar el horror y la vida de la gente. Permanece así en medio de una época convulsionada y terrible, como tabla de salvación y esperanza, la intransigencia del hombre —creador, poeta, rebelde— contra todos los postulados *represivos* que intentan fulminarlo. (Arenas, *Celestino* 2000: 14; la cursiva es mía)

Y sigue reiterando que, incluso después de su muerte, la escritura que deja el poeta es el “*testimonio* de su triunfo ante la *represión* y el *crimen*. Triunfo que ennoblece y a la vez es patrimonio del género humano” (Arenas, *Celestino* 2000: 14; las cursivas son mías).

Sin embargo, a pesar de las opiniones del propio autor sobre este conjunto, cabe mencionar que el nombre de Reinaldo Arenas no aparece en ningún caso en la teoría literaria cubana sobre este género, dado que las novelas de la isla que se inscriben en este suelen atestiguar sobre las injusticias anteriores al triunfo de la Revolución o sobre los logros de esta.³

El testimonio es un género híbrido para el cual siempre ha sido difícil encontrar una definición clara y completa. Así apunta John Beverley:

El testimonio es y no es una forma “auténtica” de cultura subalterna; es y no es “narrativa oral”; es y no es “documental”; es y no es literatura; concuerda y no concuerda con el humanismo ético que manejamos como nuestra ideología práctica académica; afirma y a la vez desconstruye la categoría del “sujeto”. (Beverley 1992: 10)

Esta dificultad por definir el testimonio es expresada también por otros investigadores, como por ejemplo Marta Rojas quien lo ha llamado la “simbiosis entre literatura y periodismo” (Rojas 1986: 317); Margaret Randall ve más bien una “estrecha relación entre el testimonio y la historia” (Randall 1992: 23), como Gale Chevigny, quien describe la novela-testimonio como un “punto de convergencia entre la literatura y la historiografía” (Chevigny 2000: 39). Finalmente, Elzbieta Sklodowska explica esta hibridez como una “tentativa de conciliar el material recogido “científicamente” (entrevistas, fichas, investigación) con la forma artística (la novela)” (Sklodowska 2000: 32). Este carácter mestizo así como la diversidad de obras que caben dentro del género ha tenido como consecuencia la dificultad de encontrar un término adecuado para referirse a él.

En 1970, con la apertura del premio Casa de las Américas al género testimonio, esta institución intentó definirlo a fin de explicar claramente a los participantes los requisitos que debían cumplir sus obras para optar al premio. Esta definición ha ido especificándose a lo largo de los años del concurso. Así se podía leer en las actas del jurado de 1983:

Los libros de testimonio documentarán, de forma directa, un aspecto de la realidad latinoamericana y caribeña. Se entiende por fuente directa el conocimiento de los hechos por el autor, o la recopilación por éste, de relatos o constancias obtenidas de los protagonistas o testigos idóneos. (“Base para” 1982: 189)

³ El único investigador que se ha detenido en la presencia del testimonio en este conjunto novelesco es el crítico Francisco Soto. Su libro *Reinaldo Arenas. The Pentagonia* es el primer estudio sobre la pentagonía en su totalidad, donde la presenta como una ‘documentary novel’, término que no me parece enteramente apropiado en el caso de la obra de Arenas.

Sin embargo no supone más que uno de los muchos esfuerzos que se han producido para clarificar este género. El *Diccionario de la literatura cubana* subraya cuatro puntos a la hora de definir si un texto pertenece al género testimonio o no: la importancia de la calidad literaria, la fidelidad a la realidad, la existencia real de los personajes y el origen del testimonio en un hecho histórico-social. (*Diccionario* 1984: 1013-4)

Por su parte, Margaret Randall se refiere al testimonio literario como el 'testimonio para sí', el cual exige fuentes de valor histórico pero también un gran valor estético. (Randall 1992: 22). Renato Prada Oropeza subraya la importancia del relato de un *yo*; el valor de la verdad de los hechos; la función política del relato; la ausencia de una pretensión estética; y la acción político-social inmediata (Prada Oropeza 1986: 13).

Para Miguel Barnet, los rasgos más relevantes son los siguientes: función desmitificadora de la historia oficial; importancia de la labor previa de investigación por parte del escritor; un lenguaje propio al testigo; el mantenimiento de la imaginación literaria; la existencia de un escenario real; la articulación de la memoria colectiva; la despersonalización del autor; un serio conocimiento científico de la época; y la toma de posición para enjuiciar una época (Barnet 1986: 288-97).

Basándose en los estudios de estos críticos, cuatro son las características que se podrían establecer para definir si una obra es un testimonio o no: la existencia de un contexto histórico determinado, la necesidad de un testigo directo, la denuncia de una situación de opresión y el hecho de dar voz a un grupo marginado de la sociedad.

El contexto histórico retoma la idea de inmediatez de Margaret Randall (Randall 1992: 23). En el caso de Reinaldo Arenas se trata de un autor-testigo, lo cual implica inevitable un *yo*-narrador que relata desde una fuente directa los hechos que ha vivido y que por lo tanto conoce detalladamente. Cuenta esas experiencias con un lenguaje propio, como apunta Miguel Barnet (Barnet 1986: 291). El rasgo de la situación de opresión hace referencia a la función política del relato de Prada Oropeza (Prada Oropeza 1986: 13). El autor-testigo cuenta su historia, tomando posición y enjuiciando de esta manera el sistema represivo en el que vive. El cuarto rasgo exige que el autor no sea una víctima única sino que en sus palabras se vea reflejada la experiencia colectiva de un grupo marginado de la sociedad. Se trata de la memoria colectiva de Miguel Barnet (Barnet 1986: 294), con la que el escritor desmitifica la versión oficial de los hechos.

Un elemento que no se vuelve a encontrar en esta selección es la necesidad de material secundario, mencionada por Randall. Es obvio que esta documentación es complementaria en la lectura de una obra testimonial pero no me parece imprescindible, dado que si la situación histórica que se comenta es real, esta se puede volver a encontrar en libros de esta disciplina.

La polémica de la ficción dentro del testimonio: la novela testimonial

Un último punto de interés que sobresale de las definiciones de Barnet, Prada Oropeza y Randall es su desacuerdo en cuanto a la estética del texto. Randall exige que el texto tenga una calidad estética (Randall 1992: 23) y Barnet permite la imaginación literaria (Barnet 1986: 292). Prada Oropeza sin embargo se opone a la pretensión estética dentro del género (Prada Oropez 1986: 13). Esto me lleva a lo último que cabe destacar en el contexto de la teoría literaria sobre el testimonio: ¿Es aceptable la ficción dentro del género testimonial? ¿Deben ser reales todos los personajes y hechos de las novelas-testimonio? Estas preguntas resultan básicas a la

hora de catalogar la obra de Arenas pero no han encontrado todavía homogeneidad en los estudios de los críticos.

Ellos no son los únicos teóricos que se han detenido en esta polémica. Cavallari, por ejemplo, explica su rechazo de la ficción dentro del testimonio en términos de oposición entre testimonio y literatura (Cavallari 1986: 73). Según él, el testimonio se distingue de la literatura por tener una relación directa con su referente en la realidad, mientras que la literatura sólo tiene una relación indirecta. Dolores Nieves es aún más categórica: “En algún momento, se habló del testimonio de ficción. Me parece que son términos incompatibles. En la ficción se utiliza lo testimonial, es indudable; pero, el testimonio excluye la ficción” (“Mesa redonda” 1983: 21).

Sin embargo, varios son los autores que ven un enriquecimiento de la realidad con la ficción. Así explica Margaret Randall: “Algunas veces, la “ficción” puede conformar una verdad más viva y real que lo que llamamos “la verdad”. (...) El testimonio es también esto: la posibilidad de reconstruir la verdad” (Randall 1992: 27). Mercedes Santos Moray, por su parte, anota que “el testimonio –ya sea de índole político, histórico, social–, su contenido, su mensaje, lleva implícito una recreación literaria de esa realidad” (“Mesa redonda” 1983: 18). También Álvaro Prendes se opone a la limitación del “vuelo imaginativo” y de “la parte creadora del hombre” en el testimonio (“Mesa Redonda” 1983: 19): “No estoy de acuerdo con eso porque, según el testimonio se vaya desarrollando, no veo ninguna razón para que la parte estética se limite” (19). Prendes pregunta abiertamente por qué no se puede hacer un testimonio en el que se desarrolle “la profundidad, el carácter, la psicología de los personajes” (19) y donde se utilice la imaginación para describir a “personajes interesantísimos, con héroes anónimos” (19).

Estoy enteramente de acuerdo con estas palabras de Álvaro Prendes. La ficción así como la estética no impiden el testimonio. A menudo a través de la ficción se transmite de manera más directa el mensaje a los lectores, en este caso, el mensaje testimonial. Además, tampoco se puede olvidar que el testimonio se basa en la subjetividad de la memoria, lo cual omite enseguida parte de la ‘verdad’ y lleva a una lectura literaria de aquel. Por consiguiente, es necesario completar la teoría del testimonio con una distinción que me parece imprescindible en el contexto del análisis de la obra de Reinaldo Arenas. Es obvio que la pentagonía areniana no se acerca al estilo de *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet o de *Juan Pérez Jolote-Biografía de un totzil* del antropólogo mexicano Ricardo Pozas. Por lo tanto, resulta más adecuado utilizar en este caso la denominación de ‘novela testimonial’ en lugar de ‘novela-testimonio’⁴.

En 1996, el crítico Abdeslam Azougarh ya había mencionado las diferencias entre el testimonio, la novela-testimonio y la novela testimonial en su excelente libro *Miguel Barnet: rescate e invención de la memoria*. Así comentaba:

Mientras el primero se apega a la mimesis (en sentido lato de imitación) de lo factual, la segunda, en cambio, se desliza sensiblemente hacia el ‘testimonio en sí’, por la elaboración y la expresión, aunque es ancilar al propósito testimonial (*Biografía de un cimarrón*); y, finalmente, la tercera se acerca más a la escritura canónica en que el propósito testimonial es ancilar al discurso literario en la medida en que es un pre-texto para ese discurso (Azougarh 1996: 206-7).

⁴ En su libro, Francisco Soto se limita a utilizar el término inglés de ‘documentary novel’ y por tanto considera que la pentagonía de Reinaldo Arenas pertenece al mismo grupo que las novelas de Barnet o de Pozas. Por mi parte, no estoy de acuerdo con esta afirmación ya que creo realmente necesario distinguir la novela testimonial de la novela-testimonio.

En la novela testimonial tanto la palabra *testimonio* como la palabra *novela* tienen el mismo valor y peso: son obras de *ficción* en las que el autor deja su testimonio. La novela-testimonio es ante todo un texto donde se acepta la creación literaria del autor pero manteniéndose en hechos reales; la novela testimonial, por su parte, es ante todo una novela en la que el autor, a través de la ficción, ofrece su propio testimonio o el de un testigo que le relató su historia⁵. No intenta reflejar de manera realista y objetiva los sufrimientos padecidos por el testigo sino que se utiliza la imaginación del autor para transmitir el mensaje.

3. Estudio de la primera novela de Reinaldo Arenas

*Celestino antes del alba*⁶ es una obra de ficción escrita por un escritor que se presenta a sí mismo en la introducción de su libro como un ‘autor-testigo’. Por esta razón he decidido analizar esta novela dentro del contexto de la novela testimonial y basándome en las cuatro características establecidas anteriormente.

El primer rasgo de la novela testimonial en el que cabe detenerse es la existencia de un contexto histórico determinado. Lo que se suele comentar sobre *Celestino* es que es una novela enteramente ‘a-histórica’. Está contada por un niño que no se preocupa por los acontecimientos históricos, y por tanto el período en el que tiene lugar el argumento de esta novela aparece como borroso. Sin embargo, gracias a las aclaraciones de Arenas en el prólogo de la edición de 1982 de Argos Vergara, el lector sabe que *Celestino* es la primera parte de la pentagonía y conoce también que cuenta las peripecias de un personaje que volverá en las cinco obras de este conjunto. Se descubre de esta manera que *Celestino* relata la infancia del adolescente Fortunato que se irá con los rebeldes en la Sierra Maestra en la segunda obra de la pentagonía, *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Esto confirma que el contexto histórico de esta novela es el principio de los años cincuenta de la isla de Cuba.⁷ Como escribe Rodríguez Monegal, “*Celestino* inicia realmente una pentalogía en que el autor quiere mostrar cómo se forma, o deforma, un poeta, el poeta, en la Cuba de la Revolución” (Rodríguez Monegal 1990: 9).

El segundo rasgo es el de la necesidad de testigo directo. Al leer la primera novela de la pentagonía, se perciben las similitudes con la parte relacionada con la infancia del autor en su autobiografía, *Antes que anochezca*, que representa un intertexto literario. Como lo comentó Arenas en una entrevista con Nivia Montenegro y Jorge Olivares, “la biografía de una obra es la biografía de un autor. Yo creo que toda obra, aunque hable de los marcianos, es siempre autobiográfica” (Montenegro y Olivares 1980: 54). En otra conversación con Enrico Mario Santí, Arenas explica que *Celestino* “es el mundo de mi [su] infancia” (Santí 1980: 24), y en una entrevista con Roberto Valero añade que una de las más relevantes similitudes es la situación familiar del niño:

RV- La parte autobiográfica en *Celestino*...

⁵ Cabe mencionar que si se acepta la existencia de una novela testimonial, se debe entender la libertad del escritor en su creación literaria. Pueden por ejemplo permitirse utilizar otro tipo de narradores que el de la primera persona. También puede crear personajes irreales, aunque representen seres que existen en la realidad.

⁶ A partir de ahora me referiré a esta novela con la primera parte del título *Celestino*.

⁷ A pesar de tener lugar bajo la dictadura de Batista, es oportuno recordar que esta novela se escribió en la primera década de la Revolución Cubana y que es la única novela de Reinaldo Arenas que se publicó en la isla. Roberto Valero apunta en su libro *El desamparado humor de Reinaldo Arenas* que en *Celestino* se puede encontrar una crítica indirecta a la revolución castrista (Valero 1991: 75). Añade que no se podía esperar una novela más directa porque de otras formas hubiera sido censurada por el gobierno, lo que pasó con las posteriores obras de este autor cubano.

RA- La historia del hijo abandonado por el padre y de la vida común con el abuelo y la abuela, y más o menos el ambiente de los primos. (...)

RV- Por ejemplo, aquí se dice “pobre mujer, nada más tuvo marido una sola noche, eso sí es triste.”

RA- Eso es un acontecimiento de mi madre, claro. Eso nunca existió, nunca se dijo, pero evidentemente fue así (Valero 1991: 89).

Como el niño/narrador de la novela, Arenas fue criado en un bohío⁸ de la provincia de Oriente con su madre, sus abuelos y sus tías. Su madre fue abandonada por su padre poco después de su nacimiento y siempre tuvo con ella una relación de amor y odio, como en la novela. Esta es la descripción que hace de ella el autor en su autobiografía:

Mi madre era una mujer muy bella, muy sola. Conoció sólo a un hombre: a mi padre. Disfrutó de su amor sólo unos meses. Mi padre era un aventurero: se enamoró de mi madre, se la “pidió” a mi abuelo y a los tres meses la dejó. Mi madre vivió entonces en la casa de sus suegros; allí esperó durante un año, pero mi padre nunca regresó. Cuando yo tenía tres meses, mi madre volvió para la casa de mis abuelos; iba conmigo; el fruto de su fracaso. (Arenas, *Antes que* 2000: 17)

La madre del protagonista de *Celestino* ha sufrido el mismo destino. Sólo hace falta recordar las siguientes palabras del narrador: “Como no tiene ni casa ni marido, mi madre ha tenido que criar a todos mis primos y ha tenido que atender en el parto a todas mis tías. Pero mis tías la tratan a patadas, y le dicen que ella es boba. (...) ¡Pobre mamá! El hombre que la dejó debió haberse muerto antes de hacerlo” (Arenas, *Celestino* 2000: 229).

Sus familiares eran campesinos que sólo más tarde se mudaron a la ciudad, lo que ocurre en la segunda parte de la pentagonía. El abuelo cultivaba el maíz, como el personaje de la novela, y por su parte Reinaldo escribía también en los troncos de los árboles. En el documental realizado por Manuel de Zayas, *Seres extravagantes* (2004), se puede ver a un familiar del autor, Carlos Fuentes, quien enseña un árbol en el que se aprecian todavía escritos de cuando Arenas era niño. Él también era considerado por su familia como un niño diferente, como lo explica su madre, Oneida Fuentes, en la siguiente entrevista:

Lo recuerdo escribiendo en los árboles, escribiendo en papeles de regalo, en cualquier papel que caía a su alcance. No sé qué cosas escribía, pero era una obsesión que lo hacía diferente. Yo siempre supe que él iba a ser diferente de todos. A él le gustaba tanto leer. Él comía con un libro en la mano. Al lado de la comida, un libro. Su vida era leer, leer, leer (Pérez).

La tercera característica es la situación de opresión. De hecho, en *Celestino* Arenas hace una doble crítica a los gobiernos dictatoriales. Primero, se refiere al pasado reciente, es decir el gobierno de Fulgencio Batista con el analfabetismo, la

⁸ Un bohío es un cubanismo para referirse en una vivienda rústica en el campo.

ignorancia, la brutalidad y el machismo de la familia rural. En segundo lugar, hace referencia a la falta de libertad de expresión y a la censura literaria. No se debe perder de vista que este libro se escribió en pleno período de aclaraciones de los derechos de los intelectuales bajo el gobierno revolucionario. “Dentro de la revolución: todo; contra la revolución ningún derecho” (Castro 1972: 363) fue lo que dijo Fidel Castro en sus *Palabras a los Intelectuales* (1961). En el hacha del abuelo que derrumba todas las macetas donde Celestino ha garabateado algo, uno puede reconocer el símbolo de la censura literaria⁹. La novela se podría interpretar entonces como una alegoría donde la familia del niño/narrador equivale de hecho al gobierno castrista.

Como la mayoría de las novelas testimoniales, *Celestino* se caracteriza por el mundo que rodea al personaje principal. Sin embargo, en este caso, no se trata de un mundo político o dictatorial sino del propio círculo familiar del protagonista. El origen de la represión se sitúa en la misma familia de este niño que tuvo la desgracia de nacer poeta en un entorno campesino. De esta manera el niño/narrador posee ya uno de los rasgos principales de los protagonistas de las novelas testimoniales, a saber, el de ser diferente. El narrador explica que su situación empeoró cuando Celestino —quien no es otro que su doble imaginario— empezó a escribir poesía:

Pero cuando las cosas se pusieron malas de verdad fue cuando a Celestino le dio por hacer poesías. ¡Pobre Celestino! Yo lo veo ahora, sentado sobre el quicio de la sala y arrancándose los brazos.

¡Pobre Celestino! Escribiendo. Escribiendo sin cesar, hasta en los respaldos de las libretas donde el abuelo anota las fechas en que salieron preñadas las vacas. En las hojas de maguey y hasta en los lomos de las yaguas, que los caballos no llegaron a tiempo para comérselas.

Escribiendo. Escribiendo. (Arenas, *Celestino* 2000: 20).

Esta obsesión por la escritura provoca un rechazo radical de parte de los familiares. Para ellos, la creatividad literaria se opone al culto a la productividad que reina en el campo¹⁰. El símbolo más llamativo de la opresión sufrida por el narrador es el hacha del abuelo que aparece de manera muy repetitiva en el texto. La persecución de los familiares es omnipresente, como resalta, por ejemplo, el siguiente pasaje:

—¡Ahí viene abuelo, hecho una furia! ¡Vámonos corriendo!

—¿Para dónde?

—Para allá.

—Si por allá es por donde viene.

—Vámonos por este lado.

—Allí también está parado.

—¡Vámonos por aquella esquina!

—Por ella se acerca corriendo.

—¡Alcemos el vuelo!

⁹ Reinaldo Arenas ha reconocido posteriormente que la crítica al gobierno castrista se encuentra ya en este primer libro. Sin embargo, uno no debe olvidar que, en aquel período, Arenas era todavía un escritor muy joven que no estaba todavía desilusionado con el proceso revolucionario. Esto empezó más bien a finales de los sesenta, principios de los setenta, con el caso Padilla y el Primer Congreso de escritores y artistas de Cuba, el cual determinó claramente la posición del gobierno frente a los intelectuales y cuáles eran los derechos de estos últimos dentro de la isla.

¹⁰ No se puede olvidar que este será también el lema, unos años más tarde, de Ernesto Che Guevara con su teoría del ‘hombre nuevo’. Según esta, el hombre ha nacido para trabajar y ser productivo. Los intelectuales fueron por consiguiente muy criticados por el revolucionario argentino.

–Míralo allá, entre las nubes, con el hacha en las manos.
–¡Qué hacemos! (Arenas, *Celestino* 2000: 188)

Los niños no saben cómo huir de esta represión que además no se limita a la opresión de la escritura poética, aunque sea la más presente en esta primera novela de la pentagonía, sino también al rechazo de la homosexualidad. Ya en *Celestino*¹¹ se va anunciando la homosexualidad del niño con, por ejemplo, el pajarito que el narrador y Celestino deciden cuidar como su hijo. Roberto Valero se detiene en este fragmento y comenta:

Este pasaje también es interesante porque aquí vemos uno de los vínculos más importantes para probar la homosexualidad del protagonista. Él ama a Celestino y quiere criar el pichón como si fuera hijo de ese amor imposible. Imposible no sólo por tratarse de una pareja homosexual, sino porque uno es la creación ficticia del otro. Es importante destacar esta inclinación sexual de Celestino, inclinación que tendrán casi todos los protagonistas de las obras de Arenas y que sume los textos en un hálito de desolación. Los personajes sufren más porque viven en un medio conservador (Valero 1991: 96).

En este contexto cobra especial importancia también la reacción de la madre cuando descubre la fiebre creativa de Celestino: “‘Eso es mariconería’, dijo mi madre cuando se enteró de la escribidera de Celestino. Y ésa fue la primera vez que se tiró al pozo” (Arenas, *Celestino* 2000: 20). El temor a tener un hijo poeta y homosexual lleva a la madre a suicidarse.

De este modo se presenta el mundo rural como un espacio beligerante para los poetas. Los hombres tienen que trabajar en el campo, y por lo tanto la escritura se relaciona directamente con lo femenino. En el caso de *Celestino*, no tarda en representar la mayor preocupación de la madre y de toda la familia. Todos lamentan y sufren tener a un artista en la familia y lo consideran como una deshonra. Aparecen fragmentos como el siguiente:

–Está haciendo garabatos en los troncos de las matas.
–¡Está loco de remate!
–¡Qué vergüenza! ¡Dios mío! ¡A mí nada más me pasan estas cosas!
–¡Qué vergüenza! (Arenas, *Celestino* 2000: 21)

Se puede ver a lo largo de la novela que poco a poco la palabra ‘poeta’ se convierte en un insulto. Así comenta el narrador:

Todo el mundo ya sabe que Celestino es poeta. La noticia ha corrido por el barrio completo, y ya lo sabe todo el mundo. Mi madre dice que se muere de vergüenza y que no saldrá más nunca de la casa, Adolfina decía que ésa era la causa por la que no puede encontrar un marido, y hasta mi *abuela-muerta* se ha encerrado en la prensa de maíz y dice que de ahí no saldrá ni aunque vuelva a vivir. Al abuelo ya los lecheros no le compran la leche que dan las vacas, y cuando los lecheros pasan por frente a la casa nos tiran piedras y dicen: “Ahí viene la familia del

¹¹ En las siguientes novelas –sobre todo a partir de la tercera– se tratará la homosexualidad del personaje principal con más frecuencia y claridad.

poeta.” Y se van riendo a grandes carcajadas (Arenas, *Celestino* 2000: 138-9).

El protagonista necesita escapar de esta atmósfera de represión y rechazo, y lo hace a través de la imaginación y de la escritura, como el propio autor en vida. El niño/narrador se inventa a un primo mágico¹², un amigo que lo apoya en la batalla contra sus familiares y que lo acompaña en la soledad de esta casa hostil. Este, Celestino¹³, encarna la vertiente poética de su ser y lleva de este modo los rasgos rechazados por los familiares. Gracias a esta invención, le resulta menos difícil al narrador sufrir los castigos de sus abuelos y de su madre.

Como apunta Arenas en el artículo que publicó sobre esta obra en Cuba poco después de su salida, la imaginación es imprescindible para el niño a fin de no sucumbir a la persecución en el mundo que lo rodea:

Con esa prodigiosa arma que nadie le podrá nunca arrebatarse, el niño cruza por encima del horror; se refugia, digamos, en una de las esquinas del corredor, donde la enredadera ofrece la frescura propicia para la creación, y empieza, magistralmente, con su inocencia terrible, a crear un mundo. La imaginación lo ha rescatado de la realidad inmediata y lo ha llevado a salvo a la otra realidad, a la gran realidad, a la verdadera realidad, aquella que tiene su lugar en el subconsciente del individuo (Arenas 1967: 118).

El niño/narrador se inventa un mundo donde pájaros, insectos y otros seres inhumanos se comunican con él. Así ve por ejemplo a una araña con cabeza de mujer (Arenas, *Celestino* 2000: 83), un relámpago que se comunica con él (Arenas, *Celestino* 2000: 79), también habla con sus primos muertos (Arenas *Celestino* 2000: 20), etc. Todas esas invenciones sólo existen cuando la luminosidad es limitada. De esta forma la neblina y la noche, al esconder la realidad, cogen una gran importancia en el mundo del niño, ya que lo convierten en algo más bello y más habitable.

Cuando ya no le sirven la imaginación ni la escritura, el último escape del niño es la muerte. Como todos los protagonistas de la pentagonía de Arenas, el niño-narrador se suicida al final de la novela. Aunque vuelve a aparecer en la siguiente obra, la muerte representa para estos personajes la única posible escapatoria de ese mundo opresor que los rodea.

Por último, el cuarto rasgo de la novela testimonial se refiere al carácter representativo del testigo, de tal manera que da voz a un grupo marginado de la sociedad al que pertenece. En esta novela, el autor representa a tres grupos diferentes: la gente del campo del período precastrista; los escritores en la sociedad agrícola cubana e indirectamente bajo la Revolución; y, finalmente, los homosexuales en esta isla del Caribe. Como apunta Rodríguez Monegal, el niño/protagonista es hijo de “miserables campesinos. Su aprendizaje está marcado por el hambre, la ignorancia, la brutalidad” (Rodríguez Monegal 1981: 34). A pesar de ver las cosas más bonitas con la neblina o con la oscuridad, la realidad suele aparecer al niño tal y como es, en su

¹² El protagonista de la siguiente novela, Fortunato, llamará a Celestino el ‘primo mágico’ en *El palacio de las blanquísimas mofetas*.

¹³ El nombre del personaje se debe, según Oneida Fuentes, la madre del autor, a un tío de Arenas que se llamaba así y que era muy querido por todos los miembros de la familia. Es interesante también destacar la raíz de este nombre -‘celestes’- porque le da al personaje un carácter sobrehumano. Así, se puede comprender más fácilmente su gusto por la oscuridad, la neblina, y estos momentos antes del alba en los que suelen aparecer seres como él, puros e inmortales.

dureza y su violencia. Llama la atención el valor denunciador de esta novela en cuanto al atraso y la dureza de la vida en el campo cubano. El niño comenta la sequía, la cosecha de maíz o la pesada tarea de ir a buscar agua al pozo y al río. En el siguiente pasaje, el niño se refiere a la cosecha de maíz:

Abuela, mamá y mi tía Adolfinia también se han puesto a desyerbar. Aunque ellas no querían hacerlo el abuelo las obligó. Y ellas dicen, entre dientes, que les da lo mismo que el maíz se goce o no se goce, y que ellas están acostumbradas a pasar más hambre que una puerca a sogá. Pero todavía le tienen un poco de respeto al viejo. (Arenas, *Celestino* 2000: 59)

En otro momento, comenta la responsabilidad de proveer agua para las necesidades de la casa. En este extracto, uno puede apreciar en el diálogo entre la madre y el niño la dureza de ella y el cansancio de él:

–¡Apúrate con esas latas de agua! ¡Muchacho!
–¡Ya voy! ¡Ya voy! Con este sol que raja las piedras y yo cargando agua como si fuera un mulo.
–¡Que camines! ¡No me estás oyendo!
–¡Espérate que tengo que descansar!
–¡Eres más haragán que un horcón! Yo no sé por qué no me partió un rayo antes de tener un hijo así.
–Ya voy te dije –como si no pesaran estas latas llenas de agua. ¡Y ya con éste es el quinto viaje que doy al río! Sí. Al río, porque el pozo en los tiempos de seca no tiene ni una gota de agua. Y ahora yo soy el que tiene que joderse cargando agua en vara desde el río hasta la casa. (Arenas, *Celestino* 2000: 47)

Además de las dificultades del campo, el niño/narrador sufre “los límites de la ignorancia en la familia” (Valero 1991: 79). En la obra, se encuentran pasajes que demuestran claramente el analfabetismo de la gente del campo en esos años¹⁴, como el siguiente comentario del protagonista:

Yo lo vi, y dejé de gritar, aunque no sé por qué, pues yo no sabía siquiera que el garabateo que él estaba haciendo con su cuchillo fueran poesías ni cosa que se le parezca. Y no me explico cómo es que mamá, abuelo y abuela se pudieron enterar en ese momento, pues ellos son tan brutos como yo, o quizás más, y ninguno sabe ni la o (Arenas, *Celestino* 2000: 86).

Nadie entiende lo que escribe Celestino ni la razón de esa obsesión creativa. En realidad, el protagonista está fuera de lugar en el entorno campesino e iletrado que se presenta en estas páginas, tanto por sus impulsos creativos como por su aparente homosexualidad.

¹⁴ Es necesario añadir un comentario sobre la situación de analfabetismo bajo la dictadura de Fulgencio Batista. A pesar del alto porcentaje que se encuentra todavía en el campo, no se puede dejar de mencionar la intensa campaña que emprende Batista a mediados de los años treinta para luchar contra este problema de la sociedad cubana. Así, crea más de mil Escuelas Cívico Rurales para educar a las familias campesinas en las partes más remotas del país. Sin embargo, en *Celestino*, los familiares no tienen la suerte de poder asistir a la enseñanza ofrecida en esas escuelas.

Conclusión

En este estudio, he demostrado que la primera novela de la pentagonía se puede incluir dentro del género de la novela auto-testimonial. He presentado primero la problemática de la hibridez del género así como la polémica existente en cuanto a la aceptación o no de la ficción dentro de una obra novelesca testimonial. He llegado a la conclusión que la ficción no impide el testimonio, pero que sería más adecuado considerar estas obras como novelas testimoniales, y no novelas-testimonio, considerando que este primer género es ante todo una novela en la que el escritor puede dejar riendas sueltas a su imaginación y creación literaria.

Después me he detenido en las características establecidas por grandes críticos de la teoría del género testimonio como Margareth Randall y Miguel Barnet, para llegar a una selección propia de cuatro rasgos a fin de determinar si una obra es testimonial o no.

Finalmente, me he detenido en el libro *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas, donde el autor deja su testimonio a través de un personaje de ficción. El protagonista, al haber nacido poeta y homosexual en una sociedad agrícola donde reina la productividad y el machismo, aparece como un personaje inútil y rechazado. Por estas razones, se defiende escribiendo en los árboles, dando así testimonio de su vida al dejar una huella escrita sobre su situación de marginado.

Como se resalta de este estudio, *Celestino* exhibe los rasgos principales de la novela-testimonio. No obstante, por el hecho de ser una obra de ficción, sería más adecuado diferenciarla de obras más realistas y objetivas como los libros de Miguel Barnet, Óscar Lewis o Ricardo Pozas y optar por el término de novela testimonial para referirse a ella.

Obras citadas

Azougarh, Abdeslam (1996): *Miguel Barnet: rescate e invención de la memoria*. Slatkine, Ginebra.

Arenas, Reinaldo: "Celestino y yo", *Unión*, Año 6 (julio-sept. 1967), 3, 117-20.

--- (2000): *Celestino antes del alba*. Tusquets, Barcelona.

--- (2000): *Antes que anochezca*. Tusquets, Barcelona.

Barnet, Miguel: "La novela testimonio. Socio-literatura", en Jara y Vidal 280-302.

"Base para el Premio Casa de las Américas 1983", *Casa de las Américas*, 1982, 132, 189-190.

Beverley, John: "Introducción", en John Beverley y Hugo Achurar (eds.) (1992): *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Latinoamericana editores, Lima/Pittsburg, 7-18.

Castro, Fidel (1972): *La revolución cubana*. Era, México.

Cavallari, Héctor M: "Ficción, Testimonios, Representación", en Jara y Vidal 73-84.

Chevigny, Bell Gale: "Las novelas testimoniales de Miguel Barnet y Norman Mailer", en A. Azougarh y A. L Fernández Guerra (2000): *Acerca de Miguel Barnet*. Editorial Letras Cubanas, La Habana. 39-56.

Diccionario de la literatura cubana. Tomo II. (1984) Editorial Letras Cubanas: La Habana.

Jara, René y Hernán Vidal (eds.) (1986): *Testimonio y Literatura*. Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, Minnesota.

“Mesa redonda sobre el testimonio” *Revolución y Cultura*, 1983, 133-134, 17-31.

Montenegro, Nivia y Olivares, Jorge: “Conversación con Reinaldo Arenas.” *Taller literario* (University of South California, Los Angeles), otoño 1980, I: 2, 53-67.

Pérez, Gabriel: Donde las arenas son más diáfanos. Entrevista a Oneida Fuentes, *La Isla en Peso* 11, <http://www.uneac.org/cu/LaIslaEnPeso/num11/saco.htm>, 3 de agosto de 2008.

Prada Oropeza, Renato: “De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio”, en Jara y Vidal 7-21.

Randall, Margaret, “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?”, en John Beverley y Hugo Achurá (eds.) (1992): *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Latinoamericana editores, Lima/Pittsburg, 21-48.

Rodríguez Monegal, Emir: “El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas”, en Hernández-Miyares, Julio y Rocenzvaig, Perla (eds.) (1990): *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*. Scout Foresman/Montesinos, EEUU, 5-13.

---: “*Celestino antes del alba*”, *Vuelta*, 1981, 53, 33-34.

Rojas, Marta: “El Testimonio en la Revolución Cubana”, en Jara y Vidal 315-323.

Santí, Enrico Mario: “Entrevista con Reinaldo Arenas” *Vuelta*, 1980, 47, 18-25.

Skłodowska, Elzbieta: “Miguel Barnet y la gente sin historia”, en Azougarh, Abdeslam y Fernández Guerra, Ángel Luis (eds.) (2000): *Acerca de Miguel Barnet*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 31-8.

Soto, Francisco (1994): *Reinaldo Arenas. The Pentagonía*. UP of Florida, Florida.

Valero, Roberto (1991): *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Hallmark Press, Miami.

Zayas, Manuel de (2004): *Seres extravagantes*. Malas Compañías P.C.S.L. y Doce Gatos S.L., España.

Recebido para publicação em 02-05-11; aceito em 11-06-11